



EL USO DE LO RESIDUAL COMO MATERIAL ESTÉTICO EN EL *TEATRO PROLETARIO DE CÁMARA* DE OSVALDO LAMBORGHINI

Trash as Aesthetic Material in Osvaldo Lamborghini's Teatro Proletario de Cámara de Osvaldo Lamborghini

AGUSTINA PÉREZ

UNIVERSIDAD NACIONAL TRES DE FEBRERO (ARGENTINA)

agustina1844@gmail.com

Resumen: si, siguiendo el imperativo de separar los residuos, hubiese que clasificar tentativamente la maraña de materiales del *Teatro Proletario de Cámara*, podría hacérselo en diversos contenedores, según corresponda a la basura de la lengua, la basura de la literatura, la basura de la producción industrial y la basura del presente, aquellas marcas erráticas del aquí y ahora que quedan adheridas a la superficie del libro. Ciertos procedimientos explotan la potencia corrosiva de estos materiales residuales volviendo disfuncional el lenguaje escrito y visual, desactivando cualquier tipo de jerarquía y reparando, a la vez, en una veta concreta que introduce un nuevo real en lo literario.

Palabras clave: Osvaldo Lamborghini, basura, Teatro Proletario de Cámara, visualidad

Abstract: if, following the imperative of separating waste, the *Teatro Proletario de Cámara's* materials should be tentatively classified, it could be done in different containers: one for the trash of the language, one for the trash of literature, one for the the waste of industrial production, and, last but not least, one for the garbage of the present, erratic marks of the here and now that remain attached to the surface of the book. Certain procedures exploit the corrosive power of these residual materials, making the language and the image dysfunctional, deactivating any type of hierarchy, and introducing, at the same time, a concrete vein as a new real in literature.

Keywords: Osvaldo Lamborghini, Trash, *Teatro Proletario de Cámara*, Image

“Sólo lo ilegible ocurre”¹

Algo en la producción de Osvaldo Lamborghini se sustrae a la obra. Si los avatares editoriales la quitan de circulación de forma material, otro tanto ocurre con su misma escritura, hábil en escalar la pendiente escarpada de lo ilegible, que anula lo escrito e, incluso, con la prescripción de ilegibilidad alegada por ciertos colegas,² según la cual no merece la pena embarcarse en la lectura. Sea por su baja circulación, por su extrañeza o por su imbecilidad, se trata de una mercancía invaluable, o al menos de compleja valuación, que insiste, por diversos flancos, en invisibilizarse o sustraerse: curioso destino para un autor que, como señala Tamara Kamenzsain (2006), escribía mal para no escribir más. En el *Teatro Proletario de Cámara*³ [1981–1985 (2008)], esta vocación se patentiza cuando la escritura cede terreno ante la escalada de la imagen. Relatos, epigramas, fotos porno, pinturas, apuntes de lectura; todo se agolpa, con elegante brusquedad, para dar lugar a este libro-objeto, *ready-made*, literatura imposible que constituye la última pero certera obra del autor. Si “las palabras son el último intento/ antes de la perdición definitiva” (2004: 30), en el TPC la perdición ya es un hecho: en los postreros meses de su vida, doblemente exiliado (de Argentina y del tono rioplatense; pero también recluido en su habitación de Barcelona como inmigrante sin papeles), cuando el lenguaje cede el espacio a la intromisión de lo visual, el autor literario se trastoca: “en tanto escritor, zaz, ¡artista plástico!”. El choque entre escritura e imagen deja destrozada la carrocería jerárquica. Ni la escritura oficia de epígrafe a la imagen, ni la imagen ilustra lo narrado. Los materiales, en pugna, se superpondrán en una contienda sin síntesis, ejerciendo una notable resistencia ante las clasificaciones. La indistinción, proclamada anteriormente entre prosa y verso, es llevada a su punto más radical al conjugarse con el acople de lo visual y lo escrito para una puesta en escena teatral de un libro indefinible que oscila entre *sketchbook*, instalación, museo portátil, diario íntimo rarificado o superficie de registro de los devaneos de un pornógrafo de *boudoir*, a lo Sade.

¹ “It is always the unreadable that occurs” (s/p), escribió Oscar Wilde (1905). Luis Chitarroni (2016) diferencia lo ilegible en la clave Wilde, vinculado con la agramaticalidad y la torpeza de la escritura periodística, del ilegible patográfico de Héctor Libertella: “furcio y fisura de la cíclica, metódica falta de función ficcional de la letra, un reclamo de sutura inmediato en esa despoblada desproporción que sigue siendo la página en blanco” (175). Proponemos que la obra de Lamborghini se monta también al filo de este ilegible patográfico.

² La circulación estuvo restringida, por motivos opuestos, desde *El fiord* —que, al estar disponible sólo en una librería, tras dar cuenta de un santo y seña, fue leído mayormente en fotocopias— hasta el *Teatro Proletario de Cámara* —al que un gesto displicente confinó a una versión onerosa en una tirada escasa. Los comentarios de los colegas repiten este mismo arco: *El Fiord*, aún inédito, había sido dilapidado por Leopoldo Marechal quien, categórico, no dudó en afirmar que se trataba de una perfecta “esfera de mierda” (citado en Aira, 2010: 304); a la par que la póstuma *Tadeys* conmocionó a Roberto Bolaño (2012), que la calificó —quizá bien intencionado, pero lapidariamente— como “una novela insoportable” que uno puede leer sólo cuando se siente “particularmente valiente” (29).

³ En adelante, TPC. Para las referencias bibliográficas a la obra de Lamborghini se emplearán sus títulos o bien sus siglas.

No ya la inspiración, como aconseja la frase de Pablo Picasso, sino la muerte, encontró a Lamborghini trabajando, sentado en su cama, en su posición de lectura habitual, rodeado de papeles, útiles, libros y revistas, un lunes 19 de noviembre de 1985. La estancia catalana había dejado como saldo una abultada producción gráfica. Entre la maraña de láminas, libretas artesanales y libros intervenidos, las ocho carpetas que conforman el TPC se distinguen por sumar, a una voluntad firme en el armado de un libro de largo aliento, una atención insomne a los avatares de la auto-edición. Las obras que superponen lo escrito y lo visual ocuparon, de forma pareja con la escritura “tradicional”, la producción de su último lustro.⁴ Trabajando de cara a la muerte, el salto hacia lo visual permite ir hacia atrás y recobrar el juego —muy serio— de ciertos gestos entre arcaicos e infantiles. Desde la anécdota, la pintura oficia de origen mítico de la actividad artística;⁵ desde lo procedimental, las operaciones de cortar/pegar y seleccionar/combinar a las que se someten las imágenes porno son experiencias básicas del papel, previas al ingreso cabal en el orden simbólico del lenguaje; por último, los materiales —lápices, témperas, lapiceras, colas de pegar, de colores, de las que usan los chicos en la escuela— que pedía a Hanna Muck, su compañera, también reenvían a la órbita infantil, como un modo de reinventar los procedimientos escolares. Las imágenes fotográficas, al quebrar la autonomía del signo, y el retorno a lo infantil, que impone una fuga hacia un espacio pre-verbal, son salvoconductos para escapar del régimen autoritario del sentido. Este movimiento de retracción implica, no obstante, otro de reposición.

Procedimientos

Américo Cristófalo (2017) sintetizó el dilema de la obra de Lamborghini en una orden tan precisa como desmesurada: “¡representate!”. La preferencia por la “presentación” sobre la “representación” será la contracara del deleznar la vertiente simbólica. El rescate de lo concreto se realiza desde diversos flancos.

⁴ El autor escribió la mayor parte de su obra en Barcelona. Allí surgen sus *nouvelles* más emblemáticas, como *La causa justa*, *El pibe Barulo* y *Tadeys*. Este desborde de productividad hace que Ricardo Strafacce (2008), en su monumental e insoslayable biografía, especule que el TPC “parece haberse ejecutado en momentos de descanso y a modo de recreación tras una larga jornada de escritura”, caracterizándolo como un “divertimento nocturno” (804). La distinción del biógrafo se asienta sobre una valoración según la cual la escritura tradicional es el verdadero trabajo mientras aquella que se acopla con lo visual es apenas un residuo marginal. Es muy probable que esta lectura haya estado influenciada por la casi nula circulación de la obra plástica. Según Valentín Roma, curador de la exposición en el MACBA, esta ocupa, espacialmente, dos valijas, superando con creces toda la producción escrita del autor. Si bien el criterio cuantitativo no tiene mucha elocuencia, el volumen exige al menos prestar atención a este material. Por otra parte, la sistematicidad (descentrada) con la cual se trabaja en el TPC, visible en el armado de versiones y series, y la diversificación de soportes hacia la cual se fue abriendo el trabajo plástico dan cuenta, más que de un mero divertimento, de una exploración deliberada de otros materiales y lenguajes.

⁵ “Yo fui pintor. Expuse con éxito a los ocho años en la MEBA (Mutualidad de Estudiantes de Bellas Artes). Mamá conserva todavía las críticas aparecidas en esos años en los diarios, con fotos del niño pintor ‘y todo’” (citado en Strafacce, 2008: 798).

Uno de ellos implica atender a la grafía y al sonido que yacen en el subsuelo del lenguaje para resaltar la veta física de la lengua mediante procedimientos que estropean el ‘buen decir’, como la escansión falseada, el errar la letra o lo lelo. Otro flanco tiene que ver con la imagen desde una doble valencia: por un lado, desde su configuración técnica, por su cualidad indicial (que el TPC trastoca); por otro, desde lo que se muestra, por el exceso de equívoca presencia que exhuman las fotos pornográficas. En cuanto a la intervención de las imágenes, dos órdenes se tensan como quien, para disparar, tensa el arco: sirviéndose de la reproductibilidad técnica se la interceptará con un trabajo artesanal que rarifica los materiales, incrustando en el corazón de lo serial una singularidad, interponiendo otra temporalidad y reponiendo, descolocada, un aura. A su vez, la materia de lo literario se trastoca también por el artesanado de la edición. Por último, ciertas operaciones permiten ensayar un imposible: la inserción del cuerpo —borrada por el libro impreso— como huella fantasmática del proceso de escritura en la obra. Restos de la propia obra, materiales porno anacrónicos, el uso del manuscrito ya exangüe frente al advenimiento de lo digital, los clichés —literarios y visuales— y la materia de la lengua, de lo visual y del trabajo físico que implica en la escritura son los residuos que propiciarán la incrustación de este nuevo real en lo literario.

Materiales

Si, siguiendo el imperativo de separar los residuos, hubiese que clasificar tentativamente la maraña de materiales del TPC, podría hacérselo en tres contenedores. El ropavejero que se tope con esta chatarra podrá distinguirla según corresponda: a la basura de la lengua, desde un mal uso de las reglas ortográficas hasta las frases hechas; la basura de la literatura, los géneros en desuso y los clichés; la basura de la producción industrial, imágenes porno de revistas de tirada masiva; y la basura del presente, las marcas del aquí y ahora del momento de producción que quedan adheridas al objeto, sea por la poética del manuscrito o por el armado artesanal del libro. Ciertos procedimientos patentizan la potencia corrosiva de los materiales residuales y contribuyen a volver disfuncional o inoperante a la lengua y a la imagen, desactivando cualquier tipo de jerarquía u orden, llevando a un nivel de desfallecimiento a los lenguajes y reparando, a la vez, en la veta concreta. En este barajar y dar de nuevo, los materiales residuales y el vuelco hacia la materialidad esmaltan a lo literario de otro brillo de fraude y neón.

La escritura de frases

En esta escritura, que ha sido definida por Nicolás Rosa (2004) como una escritura de frases, las expresiones lexicalizadas tienen un rol fundamental. Lamborghini dará, paradójicamente, con la singularidad —el “íntimo cuchillo en la garganta” borgiano (Borges, 1974: 868)— al tomar como material del lenguaje, desde ya el reino de lo general, ciertos lugares comunes (la generalidad a la enésima potencia) y, en lo que respecta a las imágenes, fotografías porno ya ligeramente anacrónicas (la resaca de la producción industrial). En lo que

respecta a la relación de la lengua con los lugares comunes, Roland Barthes (1978) indica que toda la lengua funciona como un estereotipo por el poder y la censura que implican las formas dóxicas. En esta línea, Gilles Deleuze y Félix Guattari (1980) escriben que el lenguaje opera como “transmisión de palabra que funciona como consigna, y no comunicación de un signo como información” (83), vinculando estos presupuestos implícitos en todos los enunciados con una fuerza coercitiva de lo *déjà-dit*. Tanto la lengua como la imagen están sometidas o, mejor dicho, someten a este régimen que labra evidencias que se quieren incontestables como una fuerza de coerción que suele pasar desapercibida. Desde otra perspectiva, esta vez lingüística, el lugar común aristotélico ha sido redefinido recientemente al indicar que detrás de las palabras, no hay objetos ni propiedades, sino tópicos que definen el sentido de las palabras (Anscombe, 1995), de modo que el sentido de una palabra se constituye no por relación a su referente sino por “un conjunto abierto de enunciados, el estereotipo de la palabra” (195).

La estrategia de Lamborghini se sitúa precisamente en esta encrucijada. Ya sea que la lengua conduzca indefectiblemente a la opresión, o que no remita más que al murmullo de enunciados abiertos sin aproximarse nunca a lo real, la apuesta será dotarla de expresividad y de materialidad. Hacerla comparecer literal trama una utopía referencial que reniega del plano metafórico y se exaspera por la pura denotación para que la palabra designe, al fin, a la cosa. De forma análoga, proponemos pensar que otro tanto ocurre con la imagen, que también posee una fuerza dóxica y no es inmediatamente inteligible, sino que su significación deriva de ser puesta en relación con una difusa nube semántica de rasgos. Si las frases hechas, la chatarra de la lengua, implican, por un lado, una fuerza coercitiva, pero también una cantera donde es posible dar con hallazgos impensados, lo mismo ocurre con otros materiales chatarreros, como las imágenes porno. Los residuos —de la lengua, de la literatura, de la producción industrial, del presente—, aquello que no tiene valor, desacralizado y desdeñado, serán el material estético preferido que, al ingresar en la literatura, desdibuja sus contornos, alejándola de la idea de obra y aproximándola, más bien, a un archivo incompleto de restos de lo real, donde lo simbólico abdica ante el peso de la materialidad de las palabras y la denotación de las imágenes.

Lo pornográfico

El TPC explota la doble valencia implícita en la pornografía: por un lado, gramática oculta de lo político; por otro, paroxismo de presencia por su fantasía de mostración total. En lo que respecta al primer rasgo, el TPC expone —como se dice de una fractura expuesta— los avatares de lo dóxico, cuya soberanía se solidifica por la denodada construcción de su armazón de evidencia. ¿Existirá, acaso, un discurso más sensible a lo evidente y más propenso a la repetición que la pornografía, el reino de la redundancia de gestos, poses y acciones? La obsesión por representar lo irrepresentable confunde lo “explícito” con lo “verdadero”, dando a luz a lo evidente a partir de una insistencia programática en promover ciertas representaciones que

permiten regular las relaciones naturalizadas entre cuerpo y poder. El artificio cultural se tiñe de la pátina de lo incontestable a fuerza de repetición: tal es el *modus operandi* de los estereotipos que traman la sintaxis de lo social, pero también del lenguaje. Si la sobre-codificación de lo pornográfico, como escribe Beatriz Preciado (2014), es la gramática oculta de lo político, el uso tosco de las imágenes en el TPC viene a interrumpir la sintaxis de los discursos dominantes.

En cuanto al segundo rasgo, la pasión literal de lo pornográfico lo lleva a postularse como un mostrar sin edición que busca anular la distancia para generar la ilusión de una relación directa con la cosa. Así como la evidencia de lo pornográfico es índice de una violencia que se naturaliza a fuerza de insistir, desde otro enfoque estos cuerpos, que se dan como promesa de la inmediatez, resultan fascinantes como índices de una presencia plena. Strafacce (2008) percibe la relevancia de la inmediatez que las imágenes ofrecen, sólo que para el autor esta silencia lo escrito, “como si ante esos cuerpos llenos de presencia y de presente no quedara demasiado lugar para las palabras” (804). Quizá, más que silenciosa, las imágenes vuelven licenciosa a la escritura. Ella quiere también ser vista, rozarse con la presencia abundante, pasar de la paz de cementerio de lo abstracto al enchastre de lo concreto. Tal vez menos disoluta que disolvente, esta letra propensa a los cambios químicos ve alterada su materialidad, sufriendo una merma en su compuesto simbólico que redundando en el valor ganancial de su veta gráfica y sonora. La presencia inmediata que lo pornográfico promete repercute en el intento de devolver su materialidad a la lengua (mediante el empleo de un lenguaje residual que atenta contra todo buen decir) o de incorporar (apelando al manuscrito) la huella del aquí y ahora del proceso de producción como una reinención de la experiencia aurática.

Interviniendo las evidencias de la lengua y de las imágenes, apelando a la serialidad de las frases hechas o a la producción en serie de fotos porno, el TPC busca generar fricciones entre lo serial y aquello que no puede ser reproducido. Contra la abstracción de los lenguajes se opondrá un trabajo intensivo que reclama la inclusión de un nuevo real volcado hacia lo material, que lleva hacia los confines lo literario tal como era entendido en la experiencia moderna gracias a la intervención del uso de lo residual. Más que una obra, se trata de un archivo que rescata de la lengua los fulgores de sus raptos concretos explorando los puntos ciegos —por demasiado luminosos— de las imágenes y registrando las huellas imposibles del trabajo físico que implica la escritura. El someter los materiales a un uso particular de lo residual es lo que propicia el relampagueo de estos indicios inestables.

La basura del presente

Corre el verano de 1977. Kamenzsain recibe una carta. En ella, un autor en ciernes, con una obra escasa —dos libritos delgados como la línea que separa la razón de la locura, *El Fiord*, de 1969, y *Sebregondi retrocede*, de 1973, más un puñado de poemas que circulaban erráticamente en fotocopias, y algunos manuscritos olvidados en el trájín de las mudanzas—, planea, afinando su instrumento, contra la “guitarreada sobre la ‘grandeza’ literaria y acerca de La Obra”, y sigue:

Un solo género literario se inventó en la Argentina, el gauchesco, y es un género de rebelión. El megalómano con su guitarra y facón que se cree el centro de la historia, o lo finge para cagarse en Borges, la yegua de su mamá y el hediondo recuerdo de su prosapia militar. (Lamborghini citado por Strafacce, 2008: 482)

Así se pone a cantar, quebrando lanzas por una gauchesca de la que rescatará el personaje que se postula como centro único de la historia, una historia hiperbólicamente menor que se constituye en tanto pasa exclusivamente por uno. Temas de autor: aquello que se explicita en la carta ya había merodeado por su primer poema: “soy un desgarrado / la historia pasa por mí / — y no — / por el viejo cuchillo enmohecido por sus pueriles actos de mala fe / Sí / el enemigo del pueblo / la historia / la historia no pasa por él: por mí pasa” (2004: 11).

Este primer poema está minado de referencias a la geografía de la obra. Dos se destacan: el empleo de un útil de trabajo deficiente, una mano atravesada por una “roturaMarca” (14), vestigio de haber pegado una trompada contra un vidrio, y el anclaje genérico en la autobiografía. Acaso sea este aparato defectuoso el que vuelva comunes los errores de imprenta, las tachaduras, todos aquellos crímenes que se pagan imprimiendo “las palabras al espiedo/fuego lento/ en su lenta carne equivocada” (14). La mano rota es una puesta en abismo donde el cuerpo se vuelve tecnología, y es esta falla —como se diría de una falla geológica— física, este error en el *hardware*, el culpable de un producto deficiente, alelado, entontecido. La fascinación autobiográfica llegará intacta a las costas de la última etapa de su producción. En un poema fechado en julio de 1983, que gira en torno al “punible comienzo de la Historia” (391), escoltado por dos audacias, la de Hegel y la del marxismo, se admite hacia el final: “Hegel’ no, tampoco los ‘marxistas’/ y con la ‘Historia’ ocurrió lo mismo:/ nombres que aparecen en estas líneas/ sólo para decir: estoy CANSADO” (393). De una a otra parte de su obra, atravesándola como un tajo, grandes y universales —no sólo nombres propios, sino también discursividades vinculadas a campos disciplinarios enteros como el psicoanálisis, el marxismo y el posestructuralismo— habrán de comparecer en el estrado para postrarse de bruces ante el megalómano genial.

Lamborghini no sólo toma de la gauchesca este personaje, sino también el estremecimiento del fervor por la presencia. Del *Martín Fierro* [“Pero y dale; dale con José Hernández: no me lo puedo sacar de la puta cabeza” (*Las hijas de Hegel*⁶ 143)] se insiste con dos escenas: una, la que el gaucho instauro, performance del cantor y del contar —cuestión de entonación en la cual se cifra el destino de la patria— en lo que tiene de evanescencia e improvisación de lo oral que remite a un aquí y ahora; y la otra, con un pie fuera de la ficción, es aquella del Hernández que relata desde un género lateral —el epistolar— ciertas andanzas biográficas que cristalizan en una frase: “el fastidio de la vida de hotel”. En *Sebreghondi retrocede*, Lamborghini recoge de la viña gauchesca sus frutos más ruinosos, “como quien al estilo le sonsaca sus nueces más fraudulentas” (1988:

⁶ En adelante, HDH.

96). Mientras los biografemas son residuos de vida que carecen, en principio, de valor literario, la oralidad, residuo plebeyo del cuerpo, es también aquello maculado, inmediato y bajo que contrasta con los refinamientos de la tecnología escrita. Como señala Julio Schvartzman (2013), no obstante, nada hay en la gauchesca de una prístina transcripción oral, sino un “trayecto accidentado, no lineal, que va de las ficciones de oralidad a las ficciones de escritura” (158). El TPC da otra vuelta de tuerca a aquel espejismo de la corporalidad que la gauchesca acostumbraba a bosquejar a partir del uso de la oralidad, tramando nuevas torsiones que hacen restallar en el suelo de la literatura el fantasma de la presencia, introduciendo un nuevo real en el espacio literario.

Lo obsoleto de la literatura

Al “fastidio de la vida de hotel” viene a anexarse otro fastidio, estrictamente literario, que asomará como un sol negro en los albores de esta poética imbricada en lo visual. En *Sebregondi*, un raído marqués que, huyente de sus ruinas, dio en recalar en Buenos Aires, había confesado: “ya no hay poesía que me espante” (1988: 53). En el TPC otro personaje parece responder a esta prédica, menos con sus palabras que con sus acciones. Se trata de una diva sin nombre. El título se mantiene en HDH, trastocado de nobiliario a espectacular, cambia el sexo y se gana la capacidad de asestar el golpe —el cuchillo— que faltaba para “desprogramar, desatar todo lo que estaba atado —y bien atado” (1988: 171). A diferencia de la Josefina kafkiana, esta diva canta pero afuera, saltando por encima de los palcos, dejando atrás la ópera y con ella el espacio que contiene la representación, volviéndose una figura paradigmática del atletismo que comporta toda escritura y que, en vez de reconciliar lo literario con el deporte, o convertirlo en un juego olímpico, “se ejerce en la huida y la defección orgánicas” (Deleuze, 1993: 13).

Éste, dice Lamborghini, es el melodrama. Lo dice como diciendo, con el acento de aquella vez, “este es el cuchillo que faltaba” (2004: 293):

El telón se alza, cesan las campanas [...]
 La Ópera comienza.
 La diva canta, pero afuera
 del ruedo de butacas. Quiera
 o no el regista, tampoco la diva espera:
 salta por encima de los palcos
 siempre más afuera. Hoy nadie piensa
 el arte como benévolo desfalco [...]
 Este es el melodrama
 Para el genio, abominable,
 Y si le permiten que con el genio hable,
 Un bodrio, también, para la mucama.
 Indigencia de medios. Calcos,
 fotos robadas, rimas ni siquiera
 de cama; de palangana abajo de la catrera
 ripios más furiosos que panteras
 pasión frígida y para colmo inestable.
 Infecundidad comercial, pornográfica demencia. (2008: 346)

Un bodrio para la mucama. Cuentitos inestables, vulgares, necios, deprimentes, de sirvientas; como adjetivará el narrador de *Un sueño realizado* (2001) de César Aira. De esa índole son las escenas que componen el TPC. Esta obra pasa “del esplendor —Literatura— / Al loco fulgor del ojo / A ese balazo / De odio encariñado / La cari-catura” (2004: 508). Para ello, ostenta como altiva fórmula “indigencia de medios + infecundidad comercial” y blande como arma lo desprestigiado, la rima lela, las tontadas, lo trivial y lo obsoleto. En el TPC a la basura de la lengua, cuyo material principal son las frases hechas, y sus procedimientos preferidos van desde la escansión falseada hasta el uso de vicios del lenguaje que remedan la oralidad, la basura de la literatura —los géneros en desuso o menores, como la autobiografía y los clichés literarios— y la basura de la cultura —los estereotipos que cristalizan imaginarios sociales—, se añade una nueva arista; la basura de la producción industrial, materializada en las revistas de pornografía barata, de quiosco, mal impresas, detritus del consumo industrial en su vertiente más masiva que permitirá, a su vez, por la intromisión de lo visual, nuevas maneras de incorporar restos del presente de la escritura a la obra.

Por otra parte, las revistas empleadas para los collages estaban ya desfasadas, como advierte Roma (2014). Se trataba, mayormente, de publicaciones de los años setenta, por lo que la moda, las actitudes sexuales y los relatos tenían cierto dejo entre anacrónico y teatral, y el trabajo del autor implicaba, en parte, la reactivación de estas imágenes obsoletas del pasado. El uso de lo residual, que suele fulgurar como la dicha del dejarse ir en los brazos de la estupidez, sorpresivamente, permite rescatar una veta concreta de la lengua y de la imagen. Los materiales, residuales y desprestigiados desde el inicio, son sometidos a nuevas presiones para generar un entontecimiento deliberado puesto en marcha para crear un objeto particular: “Objekt, una órbita, una obrita si se quiere pamplinoide; y ella se quiere pamplinoide” (2004: 312).

Los restos de la intimidad

La pregunta que atraviesa esta obra es cómo lograr que la institución arte logre incluir estas excrecencias entre sus filas, cuando sus ojos se abren asombrados sólo ante los cuentos eficientes. Problemas de autor:

Escribí un eficiente cuento, que gustó, titulado *Sonia (o el final)*. Me desentiendo de él. Quiero hablar. Publicar o, no *escribir*. Quiero: *publicar* [...] ¡Ah! Pero los inteligentes, los hombres sabios —los anales, trac, retentivos, es decir— me oponen una muralla inexpugnable: ahítos o hartos, es lo mismo (da) de mi charlatanería y de mi mala fe de homosexual contrariado, quieren mi texto (“texto”), quieren *Sonia (o el final)* y no este par de ojos procedentes de mis íntimos cuadernos. (2004: 344–5; las cursivas son mías)

Estos versos, que datan de 1981, son contemporáneos al primer número de la revista *Sitio*, donde apareció publicado el relato breve “Sonia (o el final)”, que sería reeditado en *Feeling*. “Sonia” encontraba abiertas las puertas que se

cerraban para los íntimos cuadernos. En el mismo año, en el segundo *Sebregondi*, se anota:

Ve el lenguaje y odia: odia por eso a Masotta y a todos los que lo enfrentan con el *tat tvam Asi* (“eso eres tú”) (de su fango), de su no haber logrado —por una colección ágrafa de resentimiento e ineptitud— su deseo, deleo más íntimo: como la perla íntima, como: el íntimo cuchillo en la garganta: *escribir*. Algo íntimo. (1988: 91; cursivas del original)

Cuadernos e intimidad: lo íntimo es otro nivel escandaloso de lo residual: no el oro del relato, no “Sonia”, sino la violenta necesidad de incluir rastros de vida en aquello que se escribe, de hacer de lo escrito un registro del momento de la escritura.

Los cuadernos serán el soporte material y escolar de una escritura que abundará en recursos infantilizantes. La patografía lamborghiniiana, que produce notas, borradores, bosquejos, como si su piedra de Sísifo lo condenase a escribir una y otra vez el precalentamiento para la gran obra, tendrá como escenario de esta escritura precarizada, por venir, el espacio menor del cuaderno escolar, libretas, hojas sueltas. La relación de Lamborghini con sus útiles de trabajo no concilia con el fetichismo ni con alguna pasión personal distintiva, como el papel azul de Colette. Sus cuadernitos y lapiceras, escolares y económicos, más que denotar la precariedad financiera de su usuario implican una política que se vuelca a materiales menores no sólo en lo que escribe sino también en con qué escribe. Asimismo, al momento de trabajar con las imágenes se las intervendrá tosca, añiadamente, con témperas. Nada de óleos, nada de caballetes, cualquier cosa sirve para escribir, para pintar. Cuando el fastidio de la vida de hotel se troque en cuarto de reclusión llegará, al fin, el momento de instalar el tallercito:

Me puse un tallercito para pintar todo el material porno que consumo. Es eclesial. Las caras best-celestiales de las mujeres gozando, ardiendo en technicolor —mal impreso en España, es decir, impreso por Goya: rojo chorreado de la vulva sobre el peligro (pene) amarillo. Delicias expresionistas. Los artistas del género ya lo están despreciando. (Lamborghini citado en Strafacce, 2008: 798)

Este taller clandestino se reduce a una cama, donde pasará gran parte de su tiempo, que irá llenándose prodigiosamente de libros hasta que ya no quede espacio para nadie; y unas sillas de madera que ofician de escritorio donde se amontonan lápices de colores, lapiceras, goma de pegar, tijeras. Allí se concretará el proyecto enunciado en una carta de fines de 1978: “limitar, constreñir, pararle el carro a la literatura: ella tiene que aceptar mi intimidad, conformarse con las anotaciones” (citado por Strafacce, 2008: 551).

Lo residual en el TPC

La obra de Lamborghini es sintomática de ciertas transmutaciones del estatuto de la literatura. Su producción se sitúa en un umbral, con un pie en

cada uno de los dos continentes que señala Diana Kingler (2011), el paradigma moderno de las letras (autonomía, trabajo con el lenguaje, relación historia–literatura) y el paradigma actual (escritura como performance, mimesis con el lenguaje de las masas, e interrogación no ya por la historia sino por el presente y el lugar del escritor). La superficie estriada del TPC es el desgarrón resultante del tironeo de estos paradigmas en pugna.

Haciendo un paralelo con el *Martín Fierro*, si esta condecora los inicios de la autonomía literaria argentina, tal vez el TPC sea una de las obras que con más firmeza la pone en crisis. Paradójicamente, la obsesión de Lamborghini por inscribir el presente en aquello que escribe se logra tensando los límites de lo literario, al sacar de sus goznes al libro impreso tradicional volviéndolo un laboratorio de experimentación artesanal donde la intervención repone el cuerpo en la intensidad del trazo como resto del momento de la producción. Otro paralelo con el *Martín Fierro*: cuando esta obra alcanza un lugar privilegiado en el canon, de su primera edición rudimentaria pasa a otra lujosa, con papel distinguido e ilustraciones a color. El TPC, cuya materia prima son los desperdicios, las excrecencias de la cultura de masas, encuentra una primera edición lujosísima, en franca oposición al trabajo deliberadamente rudimentario de los libros artesanales del autor, como si la elegancia de la publicación pudiera hacer las veces de un dique contenedor que intenta apaciguar, inútilmente, los materiales pornográficos y menores al rotularlos en la categoría de “arte”, a la vez que se desdibuja el trabajo con el objeto-libro, que obliga a replantear los límites y posibilidades en relación y en oposición a la reproducción técnica y al mercado.

En el contexto en que la sociedad experimenta un cambio general hacia lo inmaterial y lo insignificante,⁷ el rescate de la basura como elemento estético en poéticas de fin de siglo como la de Lamborghini no tiene que ver ni con la sacralización de lo inútil, ni con la puesta en valor de lo desechable, caminos

⁷ Como señala Tahl Kaminer (2010), la contemporaneidad es espectadora del paso de un interés en el objeto concreto a un interés en un objeto abstracto, proceso paralelo al paso del énfasis industrial en la producción física de mercancías a la fascinación postindustrial por la información inmaterial como mercancía y, en el caso de la basura, desde la basura real de la producción industrial hasta el exceso inmaterial de la mercancía: lo insignificante.

que el arte a lo largo del siglo XX ya ha recorrido;⁸ sino con un vuelco de lleno hacia lo concreto, que se interesa en el desecho priorizando su vertiente material en tanto resto. El autor gestiona los residuos, pero se cuida de evadir el imperativo ecologista-neoliberal de un reciclaje que busca que nada se pierda, de forma que “la basura se vuelv[a] una fuente de ingresos, y entonces ces[e] de ser basura” (Kaminer 2010: 97). Lamborghini no quiere aprovechar la chatarra para generar un máximo rendimiento, sino aprovecharse de ella en esa otra acepción que linda entre la astucia y el abuso. Si “cuando el olor persiste, cuando su presencia nos recuerda la materialidad de su referente, la magia del desagüe se desvanece y nos volvemos incómodamente conscientes del destino de nuestros desperdicios” (Hawkins, 2003: 40); la apuesta será sostener el residuo en cuanto tal para explorar sus potencialidades, entre ellas la de poner la materialidad del referente, fantasmática, sobre la mesa.

El empleo de lo residual coloca esta obra en las coordenadas de la estetización artística. Boris Groys (2016) se ocupa de analizar y precisar el sentido y la función política de la estetización. Para ello, distingue entre dos usos, el que adquiere en el arte y el que adquiere en el diseño, las dos aguas que parten la práctica estética contemporánea. En la esfera del diseño, la estetización supone un intento de volver más atractivas, seductoras e interesantes para el usuario ciertas herramientas o mercancías. La estetización artística, muy por el contrario, “implica la desfuncionalización de la herramienta, la anulación violenta de su aplicación práctica y su eficiencia” (59). Esta estetización descubre el carácter disfuncional, absurdo e inviable de las cosas —y del presente—, aquello que las vuelve obsoletas. En el caso de Lamborghini, la insólita voluntad de “apamplinar la obra” (2004: 268) busca volver disfuncional al lenguaje que opera como consigna, ya sea desorbitando a la lengua u horadando el régimen dominante de la visualidad.

Fueron dos lugares comunes de la crítica literaria los que oscurecieron el énfasis materialista, de presencia, de concreto, que Lamborghini imprimía a sus producciones a partir del uso de lo residual.⁹ El primero concibe que los

⁸ Desde principios del siglo pasado, lo desechable y lo inútil comienzan a ser un tema y material recurrente, especialmente en las artes plásticas. El urinal de Marcel Duchamp, al igual que las *Merz pictures* de Kurt Schwitters, son emblemáticos del viraje de la atención hacia lo obsoleto. *La fuente* (1917) de Duchamp está lejos del opulento barroquismo de La fontana di Trevi o de la monumental fuente Hittorf de París, construida un par de décadas antes que este desconcertante objeto. Se trata, en cambio, de un mero urinal producido en serie en un material tan poco noble como la cerámica. *La fuente* evoca lo residual no sólo por ser, precisamente, el sitio al que van a parar los residuos, sino porque fue brutalmente arrancada de su funcionalidad esperable al ser colocada en un museo. Del mismo modo, la palabra Merz no sólo no significa nada, sino que es, de hecho, el resto de otra palabra, Kommerz, extraída a su vez del Kommerz Bank. Las *Merzbilder* configuraron, por su parte, una particular gramática plástica que superponía desechos encontrados en la basura a la par que pigmentos nobles, haciendo tambalear las nociones de valor. Entre 1950 y 1960, en coincidencia con la segunda revolución industrial en los años de posguerra, cuando el desarrollo de la industrialización y de la cultura de consumo se acelera, avivando las llamas de una creciente preocupación por el desperdicio, el interés por lo residual como material de las obras se reactiva cobrando un nuevo empuje en los trabajos de los neorrealistas en París, *Fluxus* en Nueva York y el *Arte Povera* en Italia.

⁹ Julio Premat (2008b) los sintetiza al señalar que esta escritura está intrincada con la de Macedonio Fernández y Jacques Lacan desde ciertas coordenadas, como la posición “de la

juegos del lenguaje deben leerse bajo la égida del giro lingüístico y vinculados a las lecturas psicoanalíticas (Lacan vía Masotta) del autor. En esta línea, la experimentación con el lenguaje, fechada incluso a nivel generacional, no sería sino otra cuenta en el rosario herético de los tantos discursos que, intentando quitarse el polvillo del sentido de sus charreteras, se volcaron, desde diversas disciplinas, a endiosar el significante. Por otra parte, pero en sintonía con lo anterior, la compulsiva autorreferencialidad compulsiva de Lamborghini, según la fórmula de Strafacce (2008), ha sido leída, en las coordenadas del segundo lugar común de la crítica, como un eco de otra moda teórica en boga, la muerte del autor —eco a su vez de las tantas muertes que, desde el siglo XIX, asestaron reveses que echaron por tierra el ensueño de la razón de un sujeto cartesiano—, preconizada teóricamente, por un azar, de forma contemporánea a la escritura de Lamborghini (tanto *El Fiord* como *Qué es un autor* de Michel Foucault vieron la luz en 1969). La insistencia de Lamborghini —inútil, pero no por eso menos obstinada— por querer meterse en lo que se escribe —magníficamente sintetizada en el “don de Memeto”¹⁰— queda reducida a un mero procedimiento que, en consonancia con las demandas de la época, jugaba con la autobiografía como un espejo deformante y burlón.

Es innegable que la presión del clima de época deja marcas —más o menos superficiales— en las obras. Lamborghini se abocó, en particular, a torcer y superponer deliberadamente las discursividades más en boga, como el psicoanálisis lacaniano, el marxismo y el posestructuralismo, entre otras. Era difícil, si no imposible, que su producción no fuera leída en estas coordenadas. Aunque muchos de estos presupuestos críticos tienen un indudable grado de

sexualidad en la escritura, íntimamente asociada al lenguaje y a los juegos de significantes” y “la definición de un vacío del sujeto que enuncia, la visión del sujeto como una instancia discursiva” (123). Estas aseveraciones son consistentes con la perspectiva teórica de Premat (2008a), que pone en suspenso cualquier relación entre obra y vida para abocarse, en cambio, a “estudiar en algunos escritores argentinos las peculiares maneras de construirse una figura, junto a o dentro de la producción de sus textos” (13). La perspectiva de este trabajo es diferente, si bien se comparte con Premat el punto de partida: que, tras la muerte del autor de los 70 los escritores cargan “con la conciencia de la ineluctable combinación de realidad, representaciones e identidades fantasmáticas que es toda vida humana” (24). Sólo que, mientras el foco de Premat se sitúa en las figuras que se configuran recurriendo “a una ilusión biográfica y a los espejismos de la autoficción” (ibídem.), aquí el acento se posa en registrar la pulsión por lo concreto en tanto rastro de la materia de la lengua o huella de la presencia, indicios imposibles que relampaguean gracias a la potencia de lo residual.

¹⁰ “Escribir breves prosas / es / otra vez / buscar y rebuscar / la cosa / y atentar / contra la rosa: / el maldicho objeto / el don de Memeto” (TPC: 66). Estas breves líneas condensan al menos tres cuestiones que me interesa analizar. En principio, la decepción de Stephan Mallarmé que Lamborghini lee, blanchotianamente, como un atentado contra la rosa, problemática de la falta de concretitud que es el núcleo irreductible del lenguaje y que se intentará burlar al poner entre paréntesis su función simbólica y apostar por su vertiente concreta y material. En segundo lugar, así como poder nombrar una cosa es un signo inequívoco de su posibilidad de desaparición, otro tanto ocurrirá con el autor al momento de crear su obra, de allí que el poder meterse, escabullirse en ella, sea considerado un don. Por último, ciertos procedimientos superpuestos y devaluados, tales como a escansión falseada y los tropiezos ortográficos, materializados en el “dónde me meto” por “don de Memeto”, son los que, centrándose en la vertiente no-simbólica de la lengua, logran revitalizarla, haciendo reparar en sus componentes gráficos y visuales para expandir y confundir la significación.

validez y resultaron imprescindibles para iluminar ciertos puntos de esta poética, también han contribuido a consolidar cierta inmovilidad, cuando no a sacudirse modestamente el problema de encima al subsumir las particularidades de su obra dentro del módico, pero no por eso menos estrecho, adjetivo de “vanguardia” que, de tanto adherirse a cualquier superficie, acabó por ceder, por vencerse, como un elástico viejo.¹¹ En ambos lugares comunes de la crítica, la potencialidad de estas particularidades queda achatada. La compulsión autobiográfica se reduce a un guiño vanguardista, el llevar el lenguaje a extremos impensados de literalidad, a un jugueteo literario. Como el narrador de *El Fiord*, que da vuelta la cara frente a la consistente ofrenda que le hace su mujer—sus pies aserrados¹²—, cierto sector de la crítica ha sabido hacer encajar en las consabidas cantinelas tranquilizadoras estas torsiones que dejan a la literatura sin pies ni cabeza, tambaleando, como los borrachos que circulan por las geografías de Ricardo Zelarayán cuando despunta el día.

Desplazando el foco de los préstamos, intercambios y cheques sin fondo con los que el autor hace negocios con el clima intelectual de la época, es posible atisbar otros accidentes en el panorama. Desde *El Fiord* en adelante el aquí y ahora se repone de diversos modos, figuraciones de un mismo ímpetu de presencia que encontrarán en el TPC su grado más radical, sólo que a costa de que la literatura misma pierda sus contornos, evaporándose hacia la permanente no condensación que el autor ya había detectado en “Neibis (maneras de fumar en el salón literario)”. El énfasis por capturar e incorporar el presente a la literatura se configuró, primero, mediante la narración de las condiciones de producción, de las peripecias que bordean la escritura y de las derivas de los útiles de trabajo —descripción de la hoja, compra de cuadernos o salto de uno a otro, lapiceras perdidas y encontradas—, así como de la escena de escritura en un sentido más general —incorporación de la fecha y la ubicación geográfica desde donde se componía, alusiones a las contingencias que acechaban, desde una pava que hierve hasta un paquete de cigarrillos que se acaba—, prefigurando, unos años antes, aquellas obras que, según señala Reinaldo Laddaga (2007), manifiestan una obstinación por incorporar en su trama las informaciones del lugar y el tiempo, como si se quisiera que el objeto conservara las huellas de su construcción.

Ana Paula Kiffer (2011) se pregunta si el texto literario podría escapar de una relación metafórica con el cuerpo, y si sería posible una crítica textual que evocase o se consolidase a partir de los índices, de la materialidad del texto. El TPC da cuenta de cómo la literatura, tensionada hacia sus límites, intenta lo primero. Parte del análisis de este trabajo está orientado hacia lo segundo. El afán de incorporar el presente, además de narrarlo, se hacía eco, desde las primeras páginas del autor, en un uso insistente del potencial de lo denotativo

¹¹ Al respecto, Luis Gusmán (2008) señaló: “estamos tan universitariamente anonadados por la trasgresión literaria hasta el punto de la mala fe. La institución literaria necesita, para soportar a un Lamborghini, tranquilizar su mala conciencia con una buena conciencia vanguardista” (49).

¹² “Ella me mostró sus tobillos: dos muñones sangrantes. Ella transportaba en la mano derecha sus pies aserrados. Y me los ofrendaba a mí, a mí, que sólo me atrevía a mirarlos de reojo. Que no podía aceptarlos ni escupir sobre ellos” (1988: 26).

que hacía reparar en la lengua como fenómeno concreto. Es así como el fechado frenético convive con juegos de palabras y torsiones de frases hechas que revitalizan la lengua a través de maniobras que tienden a rescatar la literalidad y su materialidad, y con el uso de rasgos genéricos obsoletos y clichés literarios, basura de la literatura que se interviene para introducir singularidad, para volver visible aquello automatizado y por eso no percibido. Ya en la última etapa, será el afán de presencia mismo el que se vuelva literal, al incluirse en el TPC de forma programática la materialidad del cuerpo, del trabajo físico que implica la escritura, como huella en la obra. Centrándose, entonces, en la relevancia que tiene el “raye físico” de la escritura —la expresión es de otro patógrafo, Libertella—, los juegos del lenguaje y la inclusión de biografemas relucen con otro brillo. Ciertos recursos, como las pandereteadas con la lengua y el emplasto de imagen y texto, en particular, son procedimientos bisagra entre la narración del presente, donde el aquí y ahora aparece meramente relatado, y la huella física del presente que implica el trabajo artesanal. Entre ambos extremos, estos procedimientos recurren a la potencia corrosiva de los materiales residuales para desactivar la prepotencia de la lengua y de la imagen, incorporando un nuevo real en la literatura, que la lleva, como señaló tempranamente Alan Pauls (1989), “a un estado como de denotación pura, como si escribir hubiera sido una guerra sin cuartel contra lo simbólico” (5).

El rechazo a la abstracción y a la generalización no es meramente un rechazo hacia lo simbólico, como ha leído la crítica hasta el momento, sino también un corrimiento hacia la materialidad vinculado con la intromisión de un nuevo real en la obra. Si el empleo de lo residual y las estrategias que tienden a tomar lo figurado de forma literal atentan contra el significado simbólico, apostando utópicamente por la denotación en un vuelco hacia la materialidad de la lengua, esta voracidad por hacer presente, por incluir un real, se radicalizará en el TPC, donde la intromisión de la imagen y el armado artesanal del libro tramarán otra utopía: la inscripción del propio cuerpo como resto. Lamborghini agota el lenguaje intentando inscribir en él, como en una superficie, la huella de la singularidad. Dejándolo exhausto, estirará los límites de la literatura, llevándola a su confín. Ambos impulsos tienen que ver con un vuelco hacia lo literal y lo denotativo que abre nuevas perspectivas para la literatura, que pierde sus contornos. La especificidad, centrada en el trabajo con el lenguaje, es tensada con la intromisión de la imagen, a la par que se estiran los límites de lo literario con el imperativo de que el arte acepte la propia presencia en su literalidad fantasmática como componente fundamental de la obra, que se vuelve un archivo intermitente del proceso de la creación. La autonomía yace exangüe porque así como imagen y texto se superponen, también lo hacen la obra y la vida. En este sentido el TPC es también una concreción literal y utópica del “la vida dedicada a eso” (51), como dijo Lamborghini (1980) en una entrevista respecto a su relación con la literatura.

“La muerte y la vida estaban/ en un cuaderno a rayas” (78), se lee en el temprano “Die Verneinung” (2004). Un escritor recuerda, entre los efluvios alcohólicos que empañaron sus visitas a la alcoba catalana, ya convaleciente en la madrugada, que Lamborghini usaba un pijama a rayas. Falacia patética de los objetos: la vestimenta acompaña la reclusión, el autor se pliega con el material,

se calca sobre el cuerpo las rayas de preso o de subrayado, como si fuese todo de ficción, o un muñeco de letras, para usar la expresión de Libertella. Confinado en el “cuarto de chusma”, en el horizonte de la obra brilla la certeza de la proximidad de la muerte: “Lo que brilla en un momento, / En otro, un momento / Celo sugiere / Y ése es, in-tenso, in-tento, / El bri Yo / que muere” (TPC, 2008: 36). Ese brillo es el que se busca recuperar a través de un trabajo manual que escribe lo que se escribe, pero escribiendo, también, el presente.¹³

En el *boudoir* de Lamborghini, Osvaldo y los materiales se confunden, no quedando espacio ya para nada más porque no hay afuera, sino un sólo *continuum*, indeclinable hasta el final, entre la vida que hace la obra y la obra que hace la vida.

No soy inválido.
Digamos, aquejado.
Ha quejado
En esta cama ya no queda espacio.
Se fue llenando de libros,
papeles manuscritos
dibujos
fotografías
Digamos: no queda espacio para otro
No queda (espacio)
para otro. (2004: 444)

BIBLIOGRAFÍA

- AIRA, César (2010), “Nota del compilador”, en Lamborghini, Osvaldo, *Novelas y cuentos I*. Buenos Aires, Mondadori, pp. 301-310.
- ANSCOMBRE, Jean-Claude (1995), “La théorie des topoï: sémantique ou rhétorique?”, *Hermès*, n.º 15, pp. 185-198. DOI: <<https://doi.org/10.4267/2042/15167>>.
- BARTHES, Roland (1978), *Leçon inaugurale sur la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France*. Paris, Éditions du Seuil.
- BOLAÑO, Roberto (2012), *Entre paréntesis: ensayos, artículos y discursos (1998-2003)*. Barcelona, Anagrama.
- BORGES, Jorge Luis (1974), “Poema conjetural” en *Obras completas (1923-1972)*. Buenos Aires, Emecé, pp. 867-868.
- CRISTÓFALO, Américo (2017), “El teatro proletario de Osvaldo Lamborghini. La emancipación del buen gusto”, en López, Silvana (ed.), *Libertella/Lamborghini*. Buenos Aires, Corregidor, pp. 97-104.
- DELEUZE, Gilles (1993), *Critique et clinique*. París, Les Éditions de Minuit.
- _____; Guattari, Félix (1980), *Mille Plateaux*. París, Les Éditions de Minuit.

¹³ “Lógicamente / si me llamo Lamborghini / y escribí / lo que he escrito — / (Aunque también escribí el / presente / que alguien lee, / este manuscrito)” (250).

- GROYS, Boris (2016), *Arte en flujo*. Paola Cortes Rocca (trad.). Buenos Aires, Caja Negra.
- GUSMÁN, Luis (2008), “Sebregondi no retrocede”, en Dabove, Juan Pablo; Brizuela, Natalia (comps.), *Y todo el resto es literatura*. Buenos Aires, Interzona, pp. 33-54.
- HAWKINS, Gay (2003), “Down the Drain, Shit and the Politics of Disturbance”, en Hawkins, Gay; Muecke, Stephen (eds.), *Culture and Waste. The creation and the destruction of value*. Oxford, Rowman & Littlefield Publishers, pp. 39-52.
- KAMENSZAIN, Tamara (2006), “Escribir mal para no escribir más”, *Revista Grumo*, n.º 5, pp. 118-121.
- KAMINER, Tahl (2010), “The triumph of the insignificant”, en Pye, Gillian (ed.), *Trash culture, objects and obsolescence in cultural perspective*. Bern, Peter Lang AG, pp. 95-112.
- KIFFER, Ana Paula (2011), “Dos corpos intensivos”, en Mario Cámara, Lucía Tennina y Luciana Di Leone (comps.), *Experiencia, cuerpo y subjetividades. Literatura brasileña contemporánea*. Buenos Aires, Santiago Arcos, pp. 235-246.
- KINGLER, Diana (2011), “Hacia una transvaloración de los valores literarios. Debates sobre la narrativa latinoamericana del presente”, en Cámara, Mario; Tennina, Lucía; Di Leone, Luciana (comps.), *Experiencia, cuerpo y subjetividades. Literatura brasileña contemporánea*. Buenos Aires, Santiago Arcos, pp. 169-182.
- LADDAGA, Reinaldo (2007), *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora.
- LAMBORGHINI, Osvaldo (1980), “El lugar del artista. Entrevista a Osvaldo Lamborghini” en *Lecturas críticas: revista de investigación y teorías literarias*. Buenos Aires, Año 1, n.º 1, pp. 48-51.
- _____ (1988), *Novelas y cuentos*. Barcelona, Ediciones del Serbal.
- _____ (2004), *Poemas 1969-1985*. Buenos Aires, Sudamericana.
- _____ (2012), *Tadeys*. Buenos Aires, Mondadori.
- _____ (2008), *Teatro Proletario de Cámara*. Barcelona, AR.
- PAULS, Alan (1989), “Lengua ¡sonaste!”, *Babel*, n.º 9, p. 5.
- _____ (2014), “Pornoliteral”, en Lamborghini, Osvaldo et. al., *El sexo que habla*. Barcelona, MACBA, pp. 107-114.
- PRECIADO, Beatriz (2014), “Encamados”, en Lamborghini, Osvaldo et. al., *El sexo que habla*. Barcelona, MACBA, pp. 153-164.
- PREMAT, Julio (2008a), *Héroes sin atributos*. Buenos Aires, FCE.
- _____ (2008b), “Lacan con Macedonio” Dabove, Juan Pablo; Brizuela, Natalia (comps.), *Y todo el resto es literatura*. Buenos Aires, Interzona, pp. 121-154.
- ROMA, Valentín (2014), “Siete imágenes para un collage de Osvaldo Lamborghini”, en Lamborghini, Osvaldo et. al., *El sexo que habla*. Barcelona, MACBA, pp. 183-208.
- ROSA, Nicolás (2004), “Los confines de la literatura o Los hermanos sean unidos”, *Lucera*, n.º 5, pp. 34-41.

- SCHVARTZMAN, Julio (2013), *Letras gauchas*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- STRAFACCE, Ricardo (2008), *Oswaldo Lamborghini, una biografía*. Buenos Aires, Mansalva.
- WILDE, Oscar (1905), *The Decay of Lying*. New York, Brentano. Consultado en: <http://cogweb.ucla.edu/Abstracts/Wilde_1889.html>.